

Santamaría regresa

Escribe: MARIO RIVERO

En el último cuarto del siglo pasado, el arte fue cargado con un contenido enteramente nuevo, que desconcierta no sólo al público aficionado, sino inclusive a los pintores: la luz como objeto, la luz atmosférica, la que llamamos luz natural. Desde 1874, fecha de la primera exposición impresionista, se empieza a pintar de un modo muy distinto al usual, a consecuencia de una nueva visión y comprensión de la naturaleza. Cielo, río, árboles y hombres dejan de tener, desde entonces las formas netas, limadas, un tanto simplistas, y aunque todavía se puede verificar su verosimilitud, empiezan ya a desmaterializarse, a moverse, romperse y reconstituírse en el juego decididamente nuevo de los colores puros, cuya intención es golpear la mirada, a fin de dar una noción exacta y creadora del comportamiento especial de la luz. Se produce así una verdadera reacción en cadena de actos artísticos, y vistas de las orillas del Sena, de París, del Havre, de Argenteuil, se convierten en simples pretextos para un escándalo visual cuya inocente protagonista es la luz. La luz que permite “relatar” una atmósfera de un modo casi documental y que a la vez resulta terriblemente excitante porque es la creación, es decir la emoción, es decir lo desconocido. Por lo cual Monet, espía, por ejemplo los cambios de un campo de amapolas, de una parva de trigo o de un lago de nenúfares, en las distintas horas del día y subraya los efectos visuales con un fervor que lo lleva a pintarlos hasta 32 veces, mientras que Pissarro interrumpe una carta a Lucien su hijo, para testificar con el pincel la aparición del sol tras una nube, o los efectos de la bruma a la caída de la tarde.

División, vibración, reflejo, son los valores puramente visuales que reivindica el impresionismo, que como es bien sabido tiene su fundamentación científica y si se quiere filosófica, con su escepticismo respecto a la duración, su fe en el instante, (ninguna hora se parece a otra, decían), y su demostración de que el color no es en modo alguno una magnitud estática, como lo percibe muy bien, cualquiera que se dedique a seguir los cambios de una superficie coloreada, a causa de las influencias de la luz, que desmiente una segura posesión de la verdad, en cuanto al tono y color.

Por las fechas en que se reincorpora al país Andrés de Santamaría, hacia 1893 este arte estaba activamente presente en París. No solamente implantado y defendido por los grandes plásticos revolucionarios del momento, sino presente, en términos generales en la sensibilidad, en lo que podría llamarse "el alma" de la nación, es decir sentido y ejerciendo influencia en la vocación intelectual de sus élites. Porque el impresionismo fue, no cabe duda, un fenómeno puramente francés. La quinta esencia del genio francés, o algo que respondía como indagación por lo menos, a un espíritu europeo. La obra de Santamaría viene a ser así, resultante secundaria de ese ámbito y de ese momento, del contexto supraindividual del que participa, en el seno de la gran aventura, en lo que fue el centro de la subversión estética del siglo XX. Esta circunstancia explica su condición de producto aislado en nuestro medio, su lección sin continuidad, carente de eco, de resonancia, y el carácter supersimplificado pero absolutamente cierto de profeta o adelantado, frente a la tradicional situación de retraso de un país, que en plena hegemonía conservadora no deja margen de culturización sino a los miembros de las clases dominantes, inmunizándose así para todo avance.

Habiendo pasado la mayor parte de su vida en un dorado exilio, (interno y externo) el valor de la obra de Santamaría está basado principalmente en haber sido el portavoz de una postura estética europea. Su estilo es la refundición ecléctica de impresionismo y expresionismo, sus dos grandes fuentes, y a la vez, las dos grandes fuentes estéticas dominantes de la cultura occidental empezando el siglo. Pero si empezamos a considerar lo que Santamaría es, veremos también lo que no es. Las limitaciones que lo dejaron en la vecindad de ser un gran pintor habiéndole tocado en suerte las aptitudes y las oportunidades que al conjugarse debieron permitirle hacer un uso verdaderamente notable

de la pintura. Me asalta la impresión de que el mayor problema que afronta es el de una estrechez crónica de las emociones. Los temas y el contenido están polarizados a intereses sociales y valores de clase. Hay el claro propósito de domar la desmesura, la espontaneidad, el "pathos" del expresionismo, en aras de los deleites fáciles de la belleza. Agota pues el tema **florero**, el tema **paisaje**, el tema **bodegón**, el tema **mujer** tal y cual, desnuda o vestida, en fin, los temas ejemplares o que corresponden al obligado repertorio universal del paraíso burgués de final del siglo, llevándolos a una percepción sensual cromática, en una experiencia inmediatamente contemporánea de tonos "punzantes" cuidadosamente valorizados.

A pesar de lo innovatorio de la técnica, (para nuestro medio) que hace de él un progresista, Santamaría no fue un artista revolucionario. Por lo que a técnica respecta, puede llamársele si es absolutamente necesario un precursor, pero en verdad desde ningún otro punto de vista. No rompe de ningún modo consciente y expreso con la estética beatitud de 1900. No hay ninguna ruptura dictada por intereses ideológicos y sociales con el mundo de convenciones y compromisos de una sociedad burguesa que se complace en sus empresas, sus beneficios, sus obras y sus oropeles. Adecúa su instrumento a las fobias y adicciones de aquellos buenos burgueses, que mediante las ondulaciones y exuberancias de sus jarrones, sus lámparas y sus joyas, producidas por un Lalique o un Gallé, se familiarizaron con Dios sabe qué "excitante" modernismo y pudieron considerarse "actualizados y absueltos de ser artísticamente vírgenes". Aristócrata por espíritu y por nacimiento. Hay en Santamaría casi un rechazo congénito a afrontar una realidad "plebeya", sin que puedan servir de prueba en contrario, "Los fusileros", "Las segadoras", ni "Las lavanderas del Sena", grandes temas sociales y morales, pertenecientes a un tipo de convención popular ya consagrada. La dosis convencional de prosaísmo que ha alcanzado ya la entrada adecuada a la región de lo estético. Temas de una realidad "vulgar", que Santamaría pinta sin espontaneidad, elegantemente, por fuera de la firme cualidad prosaica de un Courbet, y en el caso específico de "Las segadoras" próximo a caer bajo los auspicios de Millet, aunque liberado desde luego de todo objetivo social y moral. En cuanto a la etapa de retratos que pueden considerarse la médula de su trabajo están condenados igualmente a exponer el bello estilo. El tratamiento decorativo-hedónico. Equivalen dentro de las categorías, al arte como "acontecimiento de lo be-

llo". Cargada con la tensión de capas imbricadas y arremolinadas de materia y color, la figura se distorsiona ligeramente, se dramatiza e irrita, pero solo hasta donde "aguantan" las conmociones de la belleza. Manteniéndose a distancia de sus premisas expresionistas. En sus mejores ejemplos, los retratos de hacia 1930, que marcan el punto más ambicioso de su estilo, cuando lo que estaba atomizándose se recompone y reaparece sobre fondos neutros, sobre técnicas de desentendimiento emocional, cede una vez más a la imposición de valores filisteos, de los que jerarquiza la sociedad capitalista, que sublima y justifica en el género retrato, la propia persona elevada a la dignidad de ser obra de arte.

Las circunstancias y producción de la obra de Santamaría están marcadas sin embargo por algunos toques polémicos. Su obra que había sido acogida sin fricciones dentro del círculo elitista de sus contemporáneos, se presta hacia 1905 o 1906 a una bizantina batalla. En momentos en que el impresionismo era considerado en Europa ya un arte académico y sin posibilidades. En plena refriega fauve. En el mismo momento en que "El puente" lanza su grito histérico y publica Einstein su primera teoría sobre la relatividad. Cuando "un espectro recorre Europa" y la revolución rusa de 1917 demostrará hasta qué punto este espectro es verdadero y temible. A poco de que las alas de Bleriót crucen el canal de la Mancha y a las puertas de la aparición de las "señoritas de Avignón", el trabajo de Santamaría desconcierta en el país incluso a la gente entendida, se considera subversivo y es objeto de discusión pública. En todo ello está en cuestión el problema de una realización artística que se adelanta a su medio y golpea a sus coetáneos como algo opuesto a la anticuada cultura, envejecida, anacrónica. Se trata de algún buen momento de la pintura de Santamaría, en el que se nos prepara a la universal disolución del objeto plástico, a la futura desaparición de lo figurativo e imitativo. De ese momento en que la obra, que es un producto de la fantasía, alcanza aquella "realidad histórica" de que nos habla la crítica marxista y sobrepasa el espíritu de la época universalmente predominante, hasta el punto de poder detectarse mediante ella una auténtica expresión de la época.

¿Pero en qué consiste esa realidad histórica, esos poderes artísticos en marcha que logra absorber el trabajo por otra parte inocuo, de Santamaría? Es el momento en que la pintura, la gran producción espiritual, empieza a incorporarse en un típico proceso de producción: hay la necesidad vital de "novedades" y se aceptan novedades: el abocetamiento; los valores cromáticos

que sustituirán otras funciones hasta aquí específicas de la pintura; el objeto violentado y deformado; color y luz como fenómenos acoplados, que se condicionan mutuamente sobre la tela en una especie de metabolismo vivo. En fin, que las reivindicaciones y conquistas que correponden a la emancipación del color y la forma en lo que se llama “pintura moderna” han saltado el legado represivo de la cultura, en un devenir histórico en inexorable progreso, y que ciertos principios de la concepción plástica más avanzada y abstractizante fermentan ya en colonias de artistas en todos los países del mundo. Pero Europa, estaba tan lejos, —entonces—, y Colombia es... Colombia. Aquí, los grandes propietarios, los banqueros y los comerciantes urbanos en trance de escalada o de legitimación social, sólo le exigen al pintor que le cambie al abuelo “prócer” la ruana por una casaca napoleónica. Dentro de una serie de características y condiciones de idiosincracia, que darán pie a Botero, a Beatriz González, a Pilar Caballero, 70 años más tarde, para introducir con pleno derecho en la escena pictórica un tema Kitsch o una vivencia Kitsch.

Es bien posible, incluso probable, que Santamaría no hubiese tenido conciencia clara, al pintar a las aristócratas locales, fundiendo novedosamente la figura con los fondos en un remolino de formas y de colores, que estaba empujando el tema a la casi abstracción y que estaba manipulando bajo su espátulo en el empaste jugoso, grueso, una gran cantidad de materia informal, abstracta. Debido a que los antiguos valores todavía se hallaban en pie, en particular en el país y subsistía de todos modos la esperanza de poder limitarse a pintar para deleite y placer del público llevado a una gratificación fácil.

Pintor con las cortinas echadas cuya ventana mira siempre a un jardín... Europeo por demás. Su ojo seguirá siendo lo que se suele llamar decadente. No se abre, no abarca las situaciones verdaderas y empíricas de la vida. Se siente el impulso, se adivina la virtualidad pero a la postre nos defrauda como corresponde a alguien cuyo principal interés es la técnica. Lo que se pinta se vuelve completamente indiferente y del mismo valor. Su tema es el quehacer por encima y más allá del fondo. A expurgar todo contenido vital, mental y moral no hay más significados que los formales. Que el color es alegría, que el color es energía, parece decir en dos o tres buenos momentos, pero en la mayoría de las veces apenas parece decir que el color es... un buen sus-

tituto para las ideas. A mi parecer su impulso expresionista es frenado por una formación típicamente francesa y por algunas fórmulas fauves, de las que encaminaron la onda desordenada y violenta del expresionismo derivado de Van Gogh, mediante un paroxismo meramente cromático, a otra frecuencia muy separada de intensidad tanto en las ideas como en el sentimiento.

El interés póstumo que ha empezado a despertar la obra de Santamaría parece deberse a un novel entusiasmo investigativo. A la necesidad de llenar precipitadamente lagunas, huecos, tratando de establecer un proceso históricamente posible y condicionado que fundamente un patrimonio cultural sospechoso de incoherencia y discontinuidad, en una lograda síntesis de asimilación y de tradición. En busca de un ancestro "noble" se hace evidente la necesidad de apoderarse de Santamaría, rescatarlo y proclamarlo, aunque no hay bases, como un pintor colombiano. Porque Santamaría es incluíble en la historia del arte colombiano pero no es en propiedad un pintor colombiano. En este caso nos hallamos frente al mismo estado de cosas que nos lleva a inventarle casaca de general al bisabuelo arriero, sólo que al revés. Estamos tratando de colombianizar a un francés. Tratando de cambiarle el frac por la ruana y de quitarle el "canotier" y la gardenia del ojal. El tema, la técnica, la postura de Andrés de Santamaría están referidos a lo europeo; patentiza en toda su trayectoria esa medida, ese "sabor" y ese "hacer" que son la firma de París. Ninguna impregnación cultural ni humana del medio. Santamaría muere en 1945, sin haber regresado a Colombia desde 1911 y con este dato se define lo que nos interesa: que fue un extranjero en su tierra; apenas un visitante episódico y que ni como hombre ni como artista se aclimató en nuestras latitudes tórridas. Ni siquiera es un "afrancesado", es decir alguien profundamente transculturizado, con esa actitud de inconsistencia y presunción intelectual, en cuanto a informaciones, intereses y valoraciones, dentro de esa vocación que floreció a principios del siglo en toda latinoamérica resultante del snobismo, sino una figura artística genuinamente europea, por lo cual no puede establecer un circuito de comunicación con un receptor nacional, ni mucho menos conexión con lo que se llama el "cuerpo" del arte nacional. El único indicio de lo no francés en su obra se encuentra en dos o tres figuras femeninas tratadas desde una óptica que lo acerca a Velazquez, desde luego sin su misterio, sin su interioridad atemporal e inubicada, pero sí bajo

el ideal de la neutralidad; pero también en este sentido habría que recordar la admiración de Manet por Velazquez.

La extracción de Santamaría del “catálogo de los muertos” y su recepción en un plano nuevo y entusiasta, depende también al parecer de una moda que hoy triunfa: la revaluación sentimental de una época que ignoró alegremente la catástrofe que la cercaba y que se llamó “bella” precisamente por atolondrada y feliz. Una época de tránsito en donde flotan las burbujas del champaña, y cuyo “revival” corresponde a la manera cíclica en que suele moverse la vida tal como la conocemos. La redención de Santamaría está ligada al deseo de arrebatarse algo de esa sensibilidad, gusto visual y gusto emocional, de ese momento peculiar que hoy ha llegado a despertar nostalgias. Además de que este resurgimiento también funciona como un evento social, tremendamente apto para “desmayar” a la crítica, que incansablemente se entrena para los virajes y la tolerancia estética en cuanto se trate de un miembro o descendiente de las grandes familias.

El juicio acerca de la obra de Santamaría no puede acertar si se pasa por alto que fue un gran burgués que tomó realmente en serio su oficio de artista. El único problema que se nos plantea es el del carácter y finalidad de éste oficio de artista, entendido en el valor de lo que este artista pudo y supo ver. ¿Qué se propone, qué persigue, en pos de qué va? Cumple imperturbablemente su misión que consiste en retratar a los miembros de las otras familias notables, sus caballos, sus tés, sus mujeres, sus chales, sus mantillas, el horizonte, el paisaje de sus hermosas fincas campestres. Desde luego esto representa arte y debe llamarse arte: un “expresionismo sui-géneris”. Pero hay que entender que se trata del arte de una sociedad. En tal sentido aportó los más interesantes y modernos ímpetus de estilo para los ideales de sublimación y de represión instalados en los mecanismos de la cultura, como superestructura que es. Y admitiremos que la burguesía colombiana tuvo su arte francés, por las mismas fechas y en la misma forma en que la burguesía francesa de la tercera república tuvo su arte oficial, que no fue precisamente el de los Impresionistas.